

LA CONSCIENCE IRONIQUE CHEZ MARGUERITE YOURCENAR

par Jean-Pierre CASTELLANI (Tours)

L'image la plus courante de Marguerite Yourcenar est celle d'un écrivain académique au sens premier du terme, c'est-à-dire équilibré, mesuré, homogène, distancié, maître de sa vie comme de son œuvre, conduisant la critique à une analyse frontale de ce qui apparaît comme lisse et sans faille. Certes des révélations récentes sur l'anecdote existentielle ont permis de découvrir un constant, ambigu et complexe dédoublement dans la vie de Yourcenar, elles introduisent des fissures dans cet aspect monolithique et incitent à chercher des écarts dans ce qui jusque là se présentait comme un modèle de perfection et de sagesse. Les passions, les tourments et les crises qui ont secoué Yourcenar toute sa vie durant poussent à une connaissance souterraine de ces courants pour mieux comprendre les conditions de l'œuvre.

Mais il reste surtout à savoir si l'on retrouve le même dédoublement dans ce qui demeure l'essentiel, je veux dire les textes de Yourcenar. Les études yourcenariennes se sont concentrées en grande partie jusqu'à aujourd'hui sur le point de vue des textes, leur structure et la thématique qui s'en dégage mais assez peu, à vrai dire, sur ce qui, pourtant, est fondamental, le style ou plus exactement et plus proprement l'écriture.

Pour cet aspect aussi Yourcenar a elle-même fourni aux critiques ce qui lui paraît être le bon jugement. Dans la "Préface" à *Alexis ou le Traité du vain combat* elle indique que la langue qu'elle a choisie dans ce récit est "cette langue dépouillée, presque abstraite, à la fois circonspecte et précise, qui en France a servi durant des siècles aux prédicateurs, aux moralistes, et parfois aussi aux romanciers"^[1]. D'ailleurs, il faut remarquer que les nombreux critiques qui l'ont interrogée, aussi bien P. de Rosbo, que M. Galey, J. Chancel, B. Pivot

[1] Marguerite YOURCENAR, *Alexis ou le Traité du vain combat*, "Préface", Paris, Gallimard, Folio, p. 14.

ou J. Savigneau ont fait porter principalement leurs questions sur les aspects thématiques de l'œuvre, la questionnant sur l'amour, la volupté, l'érotisme, le bonheur, l'avenir, l'éducation, le féminisme, le pouvoir, la traduction, la mort, etc..., mais assez peu, en définitive, sur son écriture et sur les différentes lectures de ses textes.

C'est pourquoi il nous paraît que le moment est venu, après la mise à jour des détails de sa vie personnelle jusque dans son intimité la plus secrète, d'aborder les textes de Yourcenar par un regard non plus frontal mais oblique, en nous penchant, pour notre part, sur ce que nous appellerons la conscience ironique chez Yourcenar afin de tenter de mettre en place une herméneutique de l'ironie dans son style. On ne peut se contenter, en effet, de définir l'ironie comme un trope, la plaçant immédiatement et une fois pour toutes parmi les figures d'opposition. Il convient de mieux cerner cette figure de style et c'est ce que nous essaierons d'esquisser dans un premier temps pour évoquer ensuite quelques cas concrets d'ironie dans certains textes de Yourcenar, base d'un travail qui n'est que la première étape d'une étude plus exhaustive que nous mènerons jusqu'au prochain colloque de Tours, précisément consacré à l'esthétique littéraire de Yourcenar.

Nous pensons ainsi mettre en lumière une véritable stratégie d'écriture ironique fondée sur des formes brèves et chargée de transmettre un discours fondamentalement moral qui dédouble souvent la narration au point de produire un récit tors, au sens où on le dit d'un membre ou d'un chemin. En un mot ne pas considérer l'ironie comme un simple effet de style mais bien plutôt comme un intermédiaire stimulant du discours.

L'ironie est un concept instable dont le sens profond a changé d'un siècle à l'autre, d'un philosophe à l'autre. Les linguistes, les penseurs, les critiques la placent parfois dans les traités d'éloquence, la trouvent indispensable aux cours de morale mais aussi aux analyses historiques. Son champ d'action paraît bien vaste, trop même pour la fixer clairement. Les rhéteurs grecs décelaient en elle une figure monstrueuse, porteuse de puissances obscures. Il est vrai que c'est une figure qui, par nature, est difficilement identifiable : on peut assurément la classer parmi les techniques d'opposition à côté de l'humour, du sarcasme, de la dérision, de la raillerie, armes rhétoriques qui utilisent toutes des formes simples ou brèves comme la maxime, la sentence, le dicton, la saillie, le calembour, l'aphorisme, l'apophtegme, la "gregueria". Comme le définit excellemment Daniel

La conscience ironique chez Marguerite Yourcenar

Wilhem "l'ironie et l'humour sont la coalition féconde, ou l'hybridation active de deux modes de négation"^[2]. Dans cette perspective, le narrateur ou plus exactement la voix narratrice est présente, toujours, dans le récit, elle prend la parole en lui, lui donne un sens.

L'ironie a donc toute sorte d'usage et, le premier chez Yourcenar, aussi paradoxal que cela puisse paraître, est la pratique très abondante de ces paratextes qui accompagnent la plupart de ses œuvres : préface, post-face, avant-propos, Examen, Post-scriptum, jusqu'à l'avant-propos des *Œuvres Romanesques* dans la collection "La Pléiade" ainsi que la propre chronologie de l'auteur. Dans ces mises au point incessantes, dans ces rectifications ou ces discours critiques on doit voir la volonté d'éclairer, de guider, mais aussi de piéger les lecteurs ou les possibles commentateurs, en prenant les devants ou en les réduisant. La tension qui caractérise ces paratextes est à classer dans le domaine de l'ironie. Yourcenar adopte à l'évidence, et avec hauteur, le double rôle d'auteur et de critique : elle désigne, elle notifie, elle qualifie, accuse d'un ton tranchant dans le but de donner une légitimité à son propos et d'en enlever à ceux qui pourraient être tentés de formuler un jugement en dehors du sien. Elle distribue les valeurs et refuse tout discours intermédiaire au sens où on le dit d'un médium servant de lien entre les êtres vivants et les esprits. Elle veut être le médium entre son texte et nous lecteurs, elle prétend être son interprète, elle est le gardien de son œuvre : les rapports conflictuels qu'elle a entretenus avec plusieurs de ses questionneurs (par exemple P. de Rosbo) confirment ce mouvement porté par l'ironie qui réfute les interprétations fausses à ses yeux et n'attend pas de réponse de l'autre.

Plus significative est, bien entendu, l'ironie en acte dans un texte narratif. Il convient de partir de deux postulats : d'abord, le récit neutre n'existe pas et, ensuite, selon l'expression très juste de Robert Musil, tout roman est *amorphe*, c'est à dire au sens étymologique du terme, sans forme, comme on le dit de l'état du carbone. Traversé par l'ironie le récit prend une forme singulière, et en lui se superposent deux voix, une voix narrative neutre et une autre voix, celle de l'auteur, au milieu de son texte, qui prend la parole, contourne le récit, commente le discours, interpelle le lecteur, et donne finalement son sens à la narration. Il est évident que ce genre d'analyse ne peut pas toujours se faire de la même façon et qu'il convient d'établir des nuances dans la production yourcenarienne entre théâtre, poésie,

[2] Daniel WILHEM, *L'Ironie viennoise*, Furor Essais, 1989, p. 95.

romans (traditionnels, autobiographiques), contes, nouvelles ou essais. On ne peut pas examiner sur un plan identique un récit autobiographique (comme la trilogie *Le Labyrinthe du monde*) où la présence de l'auteur est par nature dominante et une lettre (comme *Mémoires d'Hadrien* ou *Alexis*) où l'ironie du narrataire par rapport à son destinataire a valeur stratégique.

C'est pourquoi, dans ce premier temps d'étude, il nous semble plus exemplaire de faire porter notre attention sur deux œuvres particulièrement significatives de ce problème : il s'agit de *Denier du rêve*, texte narratif apparemment classique, qui a connu, de plus, tout un travail de réécriture à travers deux versions distinctes dans le temps (première publication en 1934, et version définitive en 1959) le tout accompagné de textes d'explications, et de *Rendre à César*, pièce de théâtre tirée de cette première mouture romanesque, publiée en 1961 suivie en 1970 d'un commentaire explicatif "Histoire et Examen d'une pièce").

Dans la foule des personnages qui peuplent les 9 sections de *Denier du rêve*, et qui se croisent dans Rome, prenons par exemple le cas de Paolo Farina, ce jeune provincial qui se rend justement dans la Capitale, à la fois pour ses affaires et pour passer le temps après le départ de sa femme Angiola di Credo. Le texte narratif raconte ses mésaventures conjugales, représente ses pensées mais, tout à coup, dans le cours normal de ce discours narratif surgit une autre voix, celle de l'auteur qui commente de son point de vue les sentiments de son personnage. Lisons le texte :

Il avait fait de son mieux pour les effacer de sa mémoire, en grande partie par bonté envers sa jeune femme, et pour lui faire oublier ce qu'il appelait sa mésaventure, un peu par bonté pour soi-même, et parce qu'il est désagréable de se dire que c'est par ricochet, en quelque sorte, que la femme qu'on possède vous est tombée dans les bras^[3].

Cette ultime réflexion désabusée est le fait de Yourcenar : nous avons, d'un côté, les sentiments du personnage, Paolo Farina, être de fiction, dont on raconte l'histoire, et de l'autre, le scepticisme bien connu de Yourcenar vis-à-vis des choses de l'amour, principalement dans les relations à l'intérieur du couple. Cette lucidité, cette méfiance, voire ce cynisme que l'on va trouver à plusieurs détours du

[3] Marguerite YOURCENAR, *Denier du rêve*, Paris, Gallimard, 1971, p. 18. Dorénavant nous donnerons entre parenthèses, dans le corps du texte, les références à cette édition.

La conscience ironique chez Marguerite Yourcenar

récit, et à vrai dire dans tous les écrits de Yourcenar, attestent chaque fois que la conscience ironique de l'auteur court entre les lignes, se glisse dans les phrases, provoque un décalage en dédoublant de la sorte la narration.

Il en est de même à la fin de ce premier bloc consacré à Paolo Farina quand on lit :

On n'achète pas l'amour : les femmes qui se vendent ne font après tout que se louer aux hommes ; mais on achète du rêve . (*DR*, p. 20)

Dans la deuxième section, avec l'aventure personnelle de Lina Chiari, en proie à des problèmes de cœur et de corps, on retrouve au détour du texte ce type d'écart à l'intérieur du récit. Lisons :

Lina n'attirait pas leur attention ; elle allait vite ; les succès de rue, pour une femme, sont proportionnés à la lenteur de sa marche et à l'état de son maquillage, car de toutes les promesses d'un visage ou d'un corps, la seule tout à fait convaincante est celle de la facilité. (*DR*, p. 21-22)

Ces remarques ne sont pas destinées à faire progresser la narration mais elles introduisent, au contraire, une torsion. D'après Maurice Blanchot "l'ironie est échange entre froideur et sentiment"^[4]. En effet, le texte est parcouru de ces réflexions dogmatiques sur un certain nombre de sujets brûlants : ainsi, à l'occasion de la visite de Lina Chiari au cabinet médical du docteur Sarte, on trouve des remarques ironiques sur les malades qui attendent (*DR*, p. 25), sur la foi dans les villages près de Florence (*DR*, p. 25).

Détachons deux phrases significatives de cette présence ironique : à propos de la maladie de Lina :

Le médecin venait de lui dire qu'il faudrait lui enlever un sein ; les poitrines mutilées ne plaisent que sur les statues de marbre que les touristes vont voir au musée du Vatican. (*DR*, p. 29).

ou du destin du corps humain :

que le squelette à son tour dût tomber en poussière pour ne laisser subsister que ce néant qu'est presque toujours l'âme humaine. (*DR*, p. 32)

[4] Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 170.

Le personnage de Guilo Lovisi, marchand de parfum sur le Corso, va donner lieu à une accumulation de commentaires acerbes sur les femmes, la famille, l'Église, la politesse, la messe, les offrandes. Au sujet de son gendre, l'intellectuel Carlo Stevo, on peut lire :

Il avait commencé par gratifier Carlo Stevo du sentiment dont nous sommes le plus riches, l'indifférence, puisque nous l'octroyons à quelque deux milliards d'hommes. (*DR*, p. 41)

Par ces paroles croisées Yourcenar sanctionne non seulement les défauts de ses personnages mais aussi et surtout les aberrations, les faussetés et les incohérences de l'humanité tout entière, dans un discours moral. Cette voix subreptice, comme en relief, supplémentaire, légitimise le récit. À l'instar de ces proverbes ou aphorismes qui transmettent une longue série d'observations sur la séparation entre les êtres qui s'aiment : "il en fut de cette séparation comme de toutes celles qui déchirent : on les croit temporaires tant qu'on ne s'y est pas résigné" (*DR*, p. 67) ou sur le bonheur : "Comme tout bonheur humain, leur bonheur était imparfait et précaire" (*DR*, p. 161).

Pourtant, parfois, il arrive que les personnages eux mêmes prennent en charge ce genre de sentences péremptoires, montrant bien par là que leur discours s'entremêle à celui de l'auteur. C'est le cas, par exemple, du docteur Alessandro qui avoue à Marcella : "Je me suis usé. Croyez-moi, ceux qui vieillissent ne s'usent plus ; ils se conservent. S'user, c'est le contraire de vieillir" (*DR*, p. 100) ou plus loin, au cours de leur règlement de compte : "Croyez-moi, Marcella : il en est des doctrines qu'on trahit comme des femmes qu'on abandonne : elles ont toujours tort" (*DR*, p. 103).

Il est des cas enfin, ceux là beaucoup plus traditionnels, où l'auteur qualifie lui même d'ironique la démarche ou les propos de ses personnages : ainsi le visage de Guilio Lovisi est-il comparé à un masqué de comédie antique et donc "ironiquement lié au destin de Prométhée" (*DR*, p. 43) ; les réparties du docteur Sarte présentées comme ayant le "ton ironique de quelqu'un qui récite une phrase rebattue" (*DR*, p. 97) ou ses réponses à Marcella qualifiées de la sorte : "répondant par l'exaspération à son ironie" (*DR*, p. 101). À l'ironie de Marcella répond celle de Sarte aussi : "L'avenir, s'écria-t-il d'une voix irritée, brusquement chargée d'ironie" (*DR*, p. 123). Dans la séance au

La conscience ironique chez Marguerite Yourcenar

cinéma Mondo l'auteur se réfère une nouvelle fois à "l'indignation et l'ironie d'Alessandro" (*DR*, p. 141).

Avec *Rendre à César*, même si la trame anecdotique est sensiblement identique à la version romanesque et si l'on y retrouve la plupart des protagonistes, il est certain que, du fait même de la différence de genre, ici le théâtre, le statut des personnages change et, par conséquent, le type d'écriture. Comme l'impose la structure dramatique, fondée essentiellement sur le dialogue et la dialectique à travers cette opposition de paroles et d'arguments, ce sont les personnages qui assument la majeure partie des discours.

L'auteur n'intervient que dans quelques didascalies, instructions donc données aux interprètes pour dire le texte. Dans ce cas aussi le docteur Sartre est associé à l'ironie : "je la suis d'assez près... (*Avec une involontaire nuance d'ironie*) : et vous aussi..."^[5], dit-il au téléphone et, à l'Acte II scène 2, dans sa confrontation avec Marcella on lui demande d'être "*doucement ironique*" (*RC*, p. 74) ; quant à Massimo la didascalie de l'acte III, scène 3 lui suggère d'être "*ironique*" (*RC*, p. 123) face au vieux peintre Clément Roux. C'est également ce qui est demandé à Giovanna dans son dialogue agité avec Massimo et Marcella, à l'Acte II, scène 1 : "*À Massimo, avec une maladroite ironie*" (*RC*, p. 65).

Si l'auteur est relativement discret, les personnages, de leur côté, ont une conscience ironique qui peut se trouver à deux niveaux. D'abord, directement dans leurs propos : par le biais de sentences brèves qui reprennent presque littéralement les affirmations de certains dialogues du roman : c'est le cas, en particulier, de toutes les sentences sarcastiques sur le couple et le mariage qui marquent le dialogue amer entre Alessandro et Marcella à l'Acte II, scène 2. Elles s'apparentent totalement aux aphorismes que Yourcenar introduisait, par ailleurs, dans le corps de son récit romanesque.

Le mouvement de conscience ironique est encore plus profond au deuxième niveau : il s'agit de cette technique, si singulière dans cette pièce, du *discours à soi-même*, variante originale du soliloque et non du monologue. Lina Chiari, Paolo Farina, Rosalia, Clément Roux, Marcella, Alessandro, Angiola, la Mère Dida, Massimo, bref tous les

[5] Marguerite YOURCENAR, *Rendre à César*, Théâtre I, Paris, Gallimard, 1971, p. 41. Dorénavant nous donnerons entre parenthèses, dans le corps du texte, les références à cette édition.

personnages adoptent assez souvent cette façon de se parler qui introduit dans le dialogue, qui se poursuit de son côté, un discours que l'on peut qualifier d'oblique ou de transversal. Ce discours est expression de lucidité, de distanciation, il s'insinue dans l'échange de la conversation ou de l'affrontement.

Dans ce cas aussi il pose un dédoublement, il refuse le retour de parole pour privilégier le sarcasme vis-à-vis de soi, et impose un détachement qui est la preuve d'une conscience exacerbée.

Dans la même direction on peut affirmer que le dénouement, commun à la version romanesque et théâtrale, c'est à dire la vision dérisoire et pathétique de l'ivrogne Oreste Marinunzi qui chante l'ordre et les qualités du Dictateur, est la plus forte des ironies pourtant souvent présentes dans ces textes. Ces mots ne prennent leur vrai sens que si on les sort du simple domaine de l'effet de style et qu'on les place dans une stratégie d'écriture souvent fragmentaire ou ambiguë.

Concluons, provisoirement : l'ironie yourcenarienne est rarement proche de l'humour. On peut lui appliquer cette très pertinente définition de D. Wilhem : "L'humour concilie, l'ironie sanctionne"^[6]. Le propos de Yourcenar n'est pas de faire rire mais de juger, quitte à frôler souvent le dogmatisme. Dans les textes que nous venons d'aborder l'ironie est bien oblique, "entre la Charybde du jeu et la Scylla du sérieux"^[7] selon la belle formule de V. Jankélévitch. Elle conduit forcément à une lecture transversale, au sens propre du terme, c'est-à-dire celle qui nous impose de suivre l'auteur dans les traverses de sa lucidité corrosive.

[6] Daniel WILHEM, *op. cit.*, p. 96.

[7] Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Ironie*, Paris, Champs Flammarion, 1964, p. 130.